



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Gaetano Brunetti en la cámara. Procedimientos compositivos en sus últimos cuartetos de cuerda

Autor/es

ÓSCAR MANUEL SÁNCHEZ BENÍTEZ

Director/es

MIGUEL ÁNGEL MARÍN LÓPEZ

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2017-18



Gaetano Brunetti en la cámara. Procedimientos compositivos en sus últimos cuartetos de cuerda, de ÓSCAR MANUEL SÁNCHEZ BENÍTEZ
(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.
Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

Trabajo de Fin de Máster

Gaetano Brunetti en la cámara. Procedimientos compositivos en sus últimos cuartetos de cuerda

Autor:

Óscar Manuel Sánchez Benítez

Tutor/es: Miguel Ángel Marín López

MÁSTER:

Máster en Musicología (654M)

Escuela de Máster y Doctorado



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

AÑO ACADÉMICO: 2017/2018

INDICE

1.- Introducción	5
2.- Gaetano Brunetti y el cuarteto de cuerda: estado de la cuestión	7
3.- Fuentes y contexto de su producción de cuartetos	11
4.- Organización formal	13
4.1 Movimientos iniciales	14
4.2 Movimientos lentos	20
4.3 <i>Minuetto – Trio</i>	23
4.4 Movimientos finales	26
5.- Tratamiento temático y texturas	31
5.1 Movimientos iniciales	32
5.2 Movimientos lentos	37
5.3 <i>Minuetto – Trio</i>	40
5.4 Movimientos finales	43
6.- Conclusiones	49
7.- Bibliografía	51
8.- Anexos	53
Anexo 1: Principales hitos profesionales dentro de la cronología conocida de Gaetano Brunetti (Fano c.1744, Colmenar de Orejo, Madrid 16 diciembre 1798)	
Anexo 2: Colección de cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti	
Anexo 3: Grabaciones e interpretaciones actuales de cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti	
Anexo 4: Ediciones modernas del corpus de cuartetos de Gaetano Brunetti	
Anexo 5: Estructura formal y mapa de regiones de los cuartetos L192, L193, L195, L197 y L198 de Gaetano Brunetti	
Anexo 6: Formas de comunicación instrumental en los cuartetos L192, L193, L195, L197 y L198 de Gaetano Brunetti	

Anexo 7: Relaciones temáticas y diálogo instrumental: primeros movimientos, movimientos lentos y movimientos finales.

Anexo 8: Tratamiento temático y diálogo instrumental en los Minuetto-Trio.

Anexo 9. Tablas sintéticas del análisis formal, armónico, melódico y de textura musical: cuartetos L192, L193, L195, L197 y L198 de Gaetano Brunetti

Resumen

Los cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti, uno de los compositores más relevantes en el cultivo del género en nuestro país a finales del siglo XVIII, siguen sin encontrar suficiente eco en las salas de concierto, las grabaciones o en los actuales canales de difusión digital. Con el objetivo de ampliar el conocimiento sobre este valioso corpus de cuartetos, profundizaremos en el tratamiento formal, melódico y de textura con el que Brunetti abordó la composición de sus últimas obras, integradas por cuatro movimientos, compuestas entre 1789 y 1793. Frente a los análisis que buscan el concepto de unidad o gran obra, nuestro acercamiento se producirá mediante el estudio de cada tipo de movimiento. A través de esta estrategia, indagaremos en el enfoque individualizado con el que Brunetti acometió la composición de los movimientos iniciales, los movimientos lentos, los *Minuetto-Trio* y los rápidos finales.

Palabras claves: Gaetano Brunetti, cuarteto de cuerda, análisis musical por tipo de movimiento.

Abstract

The string quartets of Gaetano Brunetti, one of the most important composers in the cultivation of this genre in Spain at the end of the 18th century, still do not find sufficient echo in the concert halls, professional recordings, or in current digital broadcasting channels. In order to broaden the knowledge about this valuable corpus of quartets, we need to delve into the formal, melodic, and textural treatments with which Brunetti approached the composition of his last works, consisting of four movements, and composed between 1789 and 1793. Distinct from the analyses that seek the concept of unity or great work, our approach will focus on an individual study of each type of movement. With this strategy, we will investigate the individualized approach with which Brunetti undertook the composition of the initial movements, the slow movements, the *Minuetto-Trio*, and the final movements.

Keywords: Gaetano Brunetti, string quartet, musical analysis by type of movement.

1.- INTRODUCCIÓN

En 1965, el musicólogo José Subirá denunciaba todos los “equívocos históricos” en torno a la figura de Gaetano Brunetti (Fano 1744-45, Colmenar de Oreja, Madrid, 16 diciembre 1798): “Cayetano Brunetti no era pisanó, ni vino a España traído por el monarca D. Carlos III, ni formó artísticamente al lado de Boccherini, ni perjudicó a éste en lo más mínimo, ni murió en el siglo XIX ...”, tomando como punto de partida las inexactitudes expuestas por Fetis en su “Biographie” de 1834.¹ Subirá realiza el primer esfuerzo moderno por la recuperación de una figura que, aunque gozaba de gran prestigio en su condición de maestro y compositor predilecto de Carlos IV, fue prácticamente olvidada tras su muerte. A pesar de que ha transcurrido más de medio siglo desde este primer acercamiento moderno, tras un vacío de más de ciento cincuenta años, en la actualidad existe un desfase entre los progresos académicos realizados y la verdadera rehabilitación del compositor para con la sociedad, que ha sido tímida y concentrada en la última década. Como veremos, Brunetti tuvo una importancia crucial dentro del surgimiento y consolidación del género del cuarteto de cuerda en nuestro país, con el segundo mayor corpus de composiciones (50 cuartetos conservados) tras Luigi Boccherini (90 cuartetos). Sin embargo, lo escaso de su programación, grabación y difusión, justificado, en parte, por lo reciente de las ediciones modernas, nos enfrenta a la necesidad de abrir nuevas vías en pos de una recuperación más amplia y consolidada de su obra.

Este trabajo se centra en el análisis de sus últimos cuartetos de cuerda en cuatro movimientos, cuartetos L192, L193, L195, L197 y L198, compuestos entre los años 1789 y 1793, por lo incipiente de su estudio y con el objeto de profundizar en sus prácticas compositivas. Nuestro análisis aborda el tratamiento formal, armónico, melódico y de textura en los años finales del cultivo del género, a partir del enfoque metodológico planteado en el libro *Haydn the innovator*.² Sus editores abordan los análisis según los tipos de movimientos, frente a una disposición más convencional por grupos cronológicos, con el objeto de poder apreciar cómo la invención del compositor se extiende por igual a todos.

¹ José Subirá: “Pretéritos músicos hispanos: Páginas históricas / por José Subirá”, *Academia: Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, N° 20 (1965), pp. 9-43.

² David Young y H.C. Robbins Landon (eds.): *Haydn: the innovator: a new approach to the string quartets* (Todmorden: Arc music, 2000), pp.7-31.

Normalmente, el primer movimiento del cuarteto en este periodo, generalmente en forma sonata, polariza los análisis y termina por transmitir la idea de que el resto de partes son meros apéndices que buscan la complementariedad o la parodia. Frente a esta perspectiva queremos dar plena consideración a cada tipo de movimiento como una entidad propia, una estrategia que permite profundizar en las herramientas compositivas individuales planteadas por Brunetti.

2.- GAETANO BRUNETTI Y EL CUARTETO DE CUERDA: ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1970 se produjo el primer acercamiento en profundidad a la figura y la música de Gaetano Brunetti, prácticamente desconocido en los ambientes musicológicos, a través de la tesis doctoral de Alice Belgray.³ El objetivo de esta autora era “remove the first barrier, that concerning the composer’s life and surroundings, thereby providing the background necessary for a more detailed study of his music”. La tesis se basó en el examen directo de la rica colección de documentos de los archivos conservados en el Palacio Real y puso en evidencia, según podemos observar en el Anexo 1 con los principales hitos profesionales conocidos del autor, un factor primordial para con su estudio: su trabajo dentro de la corte española tuvo como resultado el aire de misterio y nulo acceso público que siempre rodeaba a la monarquía, a la vez que aseguraba una celosa preservación de los registros para la posteridad. Lo especial de la condición de Brunetti se observa si lo comparamos con los casos de Haydn y Boccherini, los otros cuartetistas de la época: ambos trabajaron para nobles o reyes, pero eso no impidió la difusión de su obra. Como violinista de la Real Capilla, profesor de música y violín del Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, director de la Orquesta de la Real Cámara, violinista jefe con autoridad sobre el resto de músicos, compositor residente, conservador de los violines y la música del rey Brunetti alcanzó la más alta posición oficial que un músico de la corte y, por tanto, del Reino, podía obtener. José Gosálvez muestra que el repertorio español del siglo XVIII para instrumentos de cuerda era muy escaso y extremadamente raros los impresos de música de cámara grabados en esos años. El cuarteto de cuerda estuvo siempre muy poco representado en la edición impresa española a pesar de que se produjo un fenómeno notable de importación de música extranjera. La pérdida de muchas fuentes había impedido el estudio de muchos de los compositores de cultivaron el género en su inicio y consolidación. No era el caso de Gaetano Brunetti del cual se conservaba un corpus muy importante de obras.⁴

³ Alice Bunzl Belgray: *Gaetano Brunetti: an exploratory bio-bibliographical study* (Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Services, 1970) [2006].

⁴ José Gosálvez emplaza a la corte de Carlos IV como el centro más importante de actividad camerística de la época. Destaca las numerosas anécdotas sobre la pasión musical del monarca, que solía interpretar partes de violín en los cuartetos ejecutados en el Real Cámara. La presencia en el Palacio de Madrid de varios *Stradivarius* es una buena prueba de este interés. José Gosálvez: “Introducción general en Ciclo

Para los siguientes estudios de cierta relevancia sobre el autor tendríamos que esperar veinticinco años. En 1995, Olaf Krone evidenciaba que Brunetti era aún una figura, de entre los músicos y compositores de la segunda mitad del siglo XVIII, prácticamente desconocida. A pesar de su enorme corpus compositivo y su papel clave dentro del engranaje de la música de cámara de la corte española, casi nada se había hecho en pos de su recuperación patrimonial.⁵ Sería dentro de los estudios de los ámbitos de la corte donde se revelaría, con cada vez mayor intensidad, la importancia de Brunetti y la necesidad de su redescubrimiento.⁶

Es con el cambio del siglo XX al presente cuando podemos afirmar que comienzan los estudios específicos acerca de la importancia de Brunetti en el surgimiento y consolidación del cuarteto de cuerda en nuestro país. La voz del *Grove Music Online* de 2001 evidenciaba dos caras de la misma moneda: por un lado, el creciente interés en su figura enfatizando sus virtudes compositivas y su importancia vital dentro de la música de cámara de finales del siglo XVIII en España; por otro, la práctica inexistencia de ediciones modernas, doscientos años después de su fallecimiento, que permitieran avanzar en su recuperación.⁷ El estudio de mayor envergadura de esos años se produce con la confección del catálogo crítico, temático y cronológico de su obra a cargo de Germán Labrador.⁸ El autor testimoniaba la inexistencia de trabajos anteriores que aglutinaran todas las fuentes existentes, catalogando un total de 424 piezas (346 conocidas y 78 perdidas). El complementario estudio biográfico emplazaba a Brunetti como el

Cuartetos españoles del siglo XVIII” en Ciclo de los miércoles noviembre 2001. (Madrid: Fundación Juan March, 2001).

⁵ Olaf Krone: “Wer war Brunetti? Neue Erkenntnisse über Leben, Werk und Künstlerisches Umfeld des Gaetano Brunetti (1744-1798)”, *Concert: Das Magazin für Alte Musik*, vol. 12/103 (1995), pp. 18-24.

⁶ En este sentido podemos destacar dos publicaciones: la primera, evidencia por sueldo, tareas y responsabilidades que Brunetti era la figura más destacada dentro del prestigioso marco de la corte de Carlos IV. Teresa Cascudo: “La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV”, *Antigrama*, N° 12 (1996-97), pp. 79-98; la segunda, profundiza en la época de singular esplendor, para la música de cámara, que se vivió bajo el reinado de Carlos IV, el trato diario y continuo de Brunetti con el monarca durante casi tres décadas y lo exigente de servir como músico de cámara en el cuarto del príncipe, dados los requisitos existentes para ello y el reducido número de instrumentistas que acompañaban al heredero del trono a diario. Germán Labrador: “La música de cámara en la corte española (1770-1805): Patronazgo y relaciones de poder en la biografía de Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti”, en José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez (coords.), *Centros de Poder Italianos en la Monarquía Hispánica*, vol. III (Madrid: Polifemo, 2010), pp. 2191-2218.

⁷ Alice Belgray & Newell Jenkins: “Brunetti [Bruneti], Gaetano [Caetano, Cayetano]”, *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com.umbra1.unirioja.es/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004179> (último acceso: mayo 2018).

⁸ Germán Labrador: *Gaetano Brunetti (1744-1798): catálogo crítico, temático y cronológico* (Madrid: AEDOM, 2005). En el Anexo 2 se presenta la clasificación propuesta por Labrador para los cuartetos de cuerda conservados.

principal compositor de música de cámara, junto a Boccherini, de la segunda mitad del siglo XVIII en España. La música instrumental comprende el 96% de dicho catálogo y, dentro de la misma, la música de cámara abarca el 83% del total.⁹ En relación a su producción de cuartetos de cuerda, se muestra que Brunetti posee, al menos, siete colecciones de obras, que han podido ser reconstruidas, más otras diez piezas cuya adscripción a una o varias series es dudosa. Dentro de la producción de aquellos compositores que cultivaron el cuarteto de cuerda en España en la etapa de surgimiento y consolidación del género, entre 1770 y 1820, Gaetano Brunetti, junto a la figura clave de Luigi Boccherini, se sitúa como uno de los principales representantes a través de sus 50 obras conservadas.

Es durante la segunda década de nuestro siglo cuando hemos podido observar una progresión geométrica en cuanto al estudio del cultivo del cuarteto de cuerda en nuestro país y la figura de Brunetti en particular. Estos estudios arrojan por primera vez algo de luz sobre su aportación al género: escritura idiomática para cuatro instrumentos (dos violines, una viola y un violonchelo); emancipación del violonchelo como parte independiente combinando la función de bajo con un nuevo papel melódico; articulación en varios movimientos contruidos con arreglo a distintos modelos formales entre los que predomina la forma sonata; y, por último el énfasis en la interacción de los cuatro miembros.¹⁰

Si los estudios académicos recientes han permitido la parcial recuperación de Brunetti, no está ocurriendo lo mismo con su redescubrimiento por parte de intérpretes y público en general, un proceso mucho más lento (como suele ser habitual).¹¹ Aun así, los medios especializados de difusión cultural se van haciendo eco del resultado de los avances en la recuperación patrimonial del autor. En Radio Clásica, por ejemplo, Juan Manuel Viana en el año 2011 dedica una serie de programas a hacer un recorrido por la vida del compositor emplazándolo en la eclosión de artistas italianos, junto a figuras como Scarlatti,

⁹ Como es lógico imaginar, estas cuentas se podrán ir revisando conforme avance la investigación. Por ejemplo, Lluís Bertrán ha retocado este cómputo para el caso del trío de cuerda. Lluís Bertrán: "Elegiendo las piezas: los tríos de Gaetano Brunetti y la recepción de la música instrumental europea" en Màrius Bernadó i Tarragona y Miguel Ángel Marín (eds.), *Instrumental music in late eighteenth-century Spain* (Kassel: Reichenberger, 2014).

¹⁰ Miguel Ángel Marín: "El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata", en José Máximo Leza (ed.), *La música en el siglo XVIII, Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol.4 (Madrid: Fondo de cultura económica, 2014), pp. 373-391.

¹¹ En el Anexo 3 podemos observar lo escaso de la interpretación y grabación actual de Brunetti para con su cultivo del cuarteto de cuerda.

Boccherini y Farinelli, que inundaron la corte madrileña de los borbones en el siglo XVIII.¹² Otro hito dentro de este proceso de recuperación de Brunetti lo marca un ciclo de conciertos en 2013 por la Fundación Juan March.¹³ Destaca sobre manera su tratamiento monográfico del género y su esfuerzo por combinar lo académico y sonoro dentro de sus programaciones.¹⁴ Como se explica en la siguiente sección, el florecimiento de las grabaciones de sus cuartetos se relaciona directamente con su disponibilidad en ediciones modernas. Aún con ello, sorprende la presencia de sólo dos grabaciones comerciales en un intervalo de más de diez años: la grabación de los cuartetos *Op.2 N°1 y Op.2 N°3 por el Schuppanzigh Quartet* y el sello CPO en 2001; la grabación de los cuartetos *L.153-L.161-L.196-L.199* por el cuarteto Carmen Veneris y el sello Lindoro en 2012. La escasa programación actual en festivales de música clásica y música antigua, su poca difusión en las plataformas digitales y su testimonial grabación comercial permiten verificar la actual brecha entre los progresos conseguidos en el ámbito académico y la interpretación de su música.

¹² Acorde al avance de los estudios se le califica como un “músico excepcional que aún no disfruta del reconocimiento que, sin duda, merece”. Es significativo que el programa gire en torno a sus cuartetos de cuerda, enfatizando lo amplio e importante de los mismos dentro de su catálogo. Juan Manuel Viana: “Los raros” en *A la carta* de Radio Clásica en rtve.es, <http://www.rtve.es/alacarta/audios/los-raros/raros-gaetano-brunetti-24-04-11/1081792/> (última consulta: mayo 2018)

¹³ Las notas al programa y algunos vídeos están disponibles en la página web oficial de la institución: <https://www.march.es/buscar/buscador.aspx?b0=gaetano+burnetti&l=1&b1=2013>, (última consulta: junio 2018).

¹⁴ Un claro ejemplo lo podemos ver en los siguientes ciclos: José Gosálvez: “Introducción general en Ciclo cuartetos españoles del siglo XVIII” en Ciclo de los miércoles noviembre 2001 (Madrid: Fundación Juan March, 2001; Miguel Angel Marín: “Historia del cuarteto de cuerda en siete conciertos” (Madrid: Fundación Juan March, 2017). https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/15_33297.pdf?v=106361553 (última consulta: mayo 2018).

3.- FUENTES Y CONTEXTO DE SU PRODUCCIÓN DE CUARTETOS

El Palacio Real fue, desde muy temprano, la institución más activa en el cultivo del cuarteto de cuerda. Con Gaetano Brunetti como compositor más prolífico, el cuarteto se convirtió en uno de los ejes principales de la música de la cámara del rey. Además, un intenso mercado comercial ponía a disposición de los interesados una amplísima selección de cuartetos de los principales compositores europeos del momento. Un catálogo de los fondos del Palacio Real fechado en 1819, después de la muerte de Carlos IV, contiene varios cientos de cuartetos que componían su colección personal y refleja la riqueza de la vida musical privada que fomentó.¹⁵ La composición de cuartetos le ocupó a Brunetti unos 20 años (1774-1792). Este tiempo coincide prácticamente con el periodo de servicio del compositor en la corte.

En su catálogo, Germán Labrador propone una división de la colección de cuartetos conservados en ocho colecciones que denomina “series”. Las fuentes indican que las siete primeras series se distribuyen según el concepto de *opus* que, en el siglo XVIII, implicaba un conjunto de relaciones armónicas, melódicas y/o rítmicas entre los movimientos de un mismo cuarteto y entre los seis cuartetos de la serie.¹⁶ En cambio, es más problemática la propuesta de Labrador de ubicar los últimos diez cuartetos, L190 – L199, dentro de una misma colección, la *Serie VIII*. Coincidimos más con el planteamiento de Miguel Angel Marín. Parece más razonable interpretar estos diez cuartetos como dos opus o series que no llegaron a completarse o de las que hemos perdido algunas de sus obras.¹⁷

La disponibilidad de ediciones modernas, reflejadas en el Anexo 4, marca un punto de inflexión en cuanto al acercamiento a la obra del compositor. Las

¹⁵ Miguel Angel Marín: “Haydn, Boccherini and the rise of the string quartet in Late Eighteenth-Century Madrid”, en Christiane Heine y González, Juan Miguel (eds.), *The string quartet in Spain* (Pieterlen, Switzerland: Peter Lang, 2017), pp. 65-66.

¹⁶ Elaine Sisman: “Six of One: The Opus Concept in the Eighteen Century” en Sean Gallagher y Thomas Forrest Kelly (eds.), *The Century of Bach & Mozart* (Cambridge, USA: Harvard University Press, 2008), pp. 79-107.

¹⁷ Los cuartetos de Brunetti se han conservado en dos fuentes de distinta naturaleza: cuadernos autográficos en partitura y depositados en la Bibliothèque Nationale de France (Ms.1636-Ms.1637-Ms.1639) y en la Library of Congress de Washington (ML 96.B84); cuatro gruesos volúmenes copiados en Francia en el tercio central del siglo XIX, que contienen el total de 50 cuartetos conservados y actualmente en la Library of Congress de Washington, que formaban parte de la biblioteca del musicógrafo y aficionado Louis Picquot (1804-1870) y que pasaron a manos de Louis Labitte en 1870. Una propiedad constante a lo largo de toda la producción es la uniformidad de movimientos dentro de una misma serie. Los últimos diez cuartetos de Brunetti, L190-L199, fueron directamente presentados por Louis Labitte como “quatuors isolés”, esto es, obras independientes que no pertenecían a ningún opus.

primeras investigaciones se están complementando ahora con los procedimientos compositivos de Brunetti cuando se acercó a este género.¹⁸ Si las cuatro primeras series de cuartetos, desde la *opera II* a la *opera V*, han sido convenientemente analizadas, no ocurre lo mismo con el resto de obras.¹⁹ Dentro de las últimas diez composiciones reflejadas en la tabla 1, los cuartetos L192, L193, L195, L197 y L198 son obras con cuatro movimientos que bien podrían formar parte de una serie de cuartetos con una obra perdida. El análisis de este corpus compuesto entre 1789 y 1793, un repertorio del que no existe hasta la fecha ningún estudio analítico de envergadura, nos permitirá profundizar en el tratamiento formal, armónico, melódico y de textura del compositor en sus últimos años de cultivo del género. Esta es la hipótesis que justifica nuestra elección de estos cinco cuartetos en el marco de este trabajo.

Cuartetos	Fecha	Tonalidades	Movimientos
L198	1790	Mi mayor	4
L193	1790	Sol mayor	4
L192	1790	Si bemol mayor	4 (3+1)
L190	1791	Do mayor	3
L194	1791	Sol mayor	3
L199	1791-1792	Re mayor	3
L191	1792	La mayor	3
L196	1792	Si bemol mayor	3
L195	1792-1793	Mi bemol mayor	4
L197	1789-1793	Fa mayor	4

Tabla 1. Últimos diez cuartetos conservados de Gaetano Brunetti por orden cronológico.²⁰

¹⁸ Un ejemplo de este tipo de publicaciones la podemos encontrar en: Miguel Angel Marín: “¿Existió un cuarteto de cuerda español?”, *Scherzo*, N° 283 (2013), pp. 86-88.

¹⁹ Miguel Angel Marín: “Haydn, Boccherini and the rise of the string quartet in Late Eighteenth-Century Madrid”, en Heine, Christiane y González, Juan Miguel (eds.), *The string quartet in Spain* (Pieterlen, Switzerland: Peter Lang, 2017), pp. 88-105.

²⁰ La indicación “(3+1)” en el cuarteto L192 se debe al añadido posterior del “Minuetto” por parte del compositor. Para nuestro trabajo hemos utilizado la edición crítica de los últimos dieciséis cuartetos publicados por Miguel Ángel Marín y Jorge Fonseca. Miguel Angel Marín & Jorge Fonseca: *Gaetano Brunetti. Cuartetos de cuerda. L184-L199* (Madrid: ICCMU, 2012), pp. XV, XVI.

4.- ORGANIZACIÓN FORMAL

Los dos capítulos siguientes de este trabajo se adentran en el análisis de los cinco cuartetos seleccionados. El primero analiza la organización formal y los recursos armónicos empleados por el compositor, mientras que el segundo profundiza en el tratamiento temático y la textura musical.²¹ Un primer elemento apreciable en estos cuartetos es la tendencia a la regularidad estructural. Por un lado, los cinco cuartetos poseen una articulación interna constante: un primer movimiento rápido (con indicación genérica *Allegro*); un segundo movimiento lento (*Larghetto sostenuto*, *Andantino* o *Largo sostenuto*); un tercer movimiento sistemáticamente presentado como *Minuetto-Trio*; y, como cierre de cada obra, un movimiento rápido con indicaciones de *Finale*, *Allegretto* o *Allegro*. Por otro lado, según podemos observar en la tabla 2, existe una total ausencia de tonalidades menores, un rasgo que ya ha sido señalado para el conjunto de su repertorio cuartetístico.²² Los primeros movimientos oscilan en un rango tonal entre un bemol y cuatro sostenidos y mantienen el equilibrio tonal con un movimiento final en la misma tonalidad. Este equilibrio es, en realidad, predecible para la época. Los movimientos lentos se mueven en la región de la subdominante, cuartetos L192 y L198, y en la región de la dominante para los tres restantes. Los *Minuetto-Trio* parten siempre de la tonalidad de los movimientos iniciales para desplazarse a la región de la subdominante, salvo el cuarteto L193 que se mueve a la región de la mediente.

Cuarteto	Primer movimiento	Movimientos lentos	<i>Minuetto-Trio</i>	Movimientos finales
L192 (1790)	Sib M	Mib M	Sib M - Mib M	Sib M
L193 (1790)	Sol M	Re M	Sol M - Sib M	Sol M
L195 (1792-1793)	Mib M	Sib M	Mib M - Lab M	Mib M
L197 (1789-1793)	Fa M	Do M	Fa M - Sib M	Fa M
L198 (1790)	Mi M	La M	Mi M - La M	Mi M

Tabla 2. Relación de tonalidades en los cuartetos de Gaetano Brunetti estudiados.

²¹ En el "Anexo 9. Tablas sintéticas del análisis armónico, melódico y de textura musical: cuartetos L192, L193, L195, L197 y L198 de Gaetano Brunetti" se muestran los esquemas generales resultantes del análisis formal, melódico y de textura musical de cada movimiento.

²² Este dato no sorprende si consideramos que, de los cincuenta cuartetos conservados, sólo cinco obras de Brunetti están escritas en tonalidad menor: L150 en sol menor; L153 y L166 en la menor; L171 en si menor; y, finalmente, L179 en fa menor. Esta propiedad general plantea otra vía de estudio del repertorio de cuartetos de Brunetti en torno al uso de las diferentes tonalidades y su asociación con conceptos como el color o el carácter. Un interesante punto de partida lo podemos encontrar en la siguiente referencia: Rita Steblin: *A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries* (Nueva York: University of Rochester Press, 2008).

4.1 Movimientos iniciales

Los primeros movimientos de Brunetti se pueden encuadrar dentro de las propiedades generales de la forma sonata.²³ En todos los cuartetos aparecen dos secciones encerradas entre barras de repetición. La primera, como exposición, presenta el material temático. Siguiendo las convenciones, el tema A se presenta en la región de tónica y el posterior puente tiene una función de modulación, pudiendo pasar por otras regiones intermedias, a la región de la dominante. En dicha región, se presenta el tema B, normalmente contrastante, y, finalmente, la exposición se redondea con un grupo cadencial, una coda o una codeta.²⁴ La segunda sección se compone invariablemente de un desarrollo del material temático expuesto anteriormente, siempre del tema A y en ocasiones del material del tema B y del puente de la exposición, a través de una serie de episodios, y una recapitulación. La misma, es tratada de forma sutil por Brunetti en tres de los cuartetos analizados: en el L192 plantea un segundo desarrollo y un cierre sin su normal redondeo a través de una coda; en el L197 genera una fragmentación temática como procedimiento tendente a crear tensión; por último, en el L198 deconstruye la recapitulación omitiendo el tema A de la exposición, que sólo se presenta de forma resumida dentro de la coda final. Las capacidades compositivas de Brunetti se van a evidenciar, como veremos a continuación, en el uso de una amplia paleta de regiones y las sutilezas con las que trata los recursos armónicos.

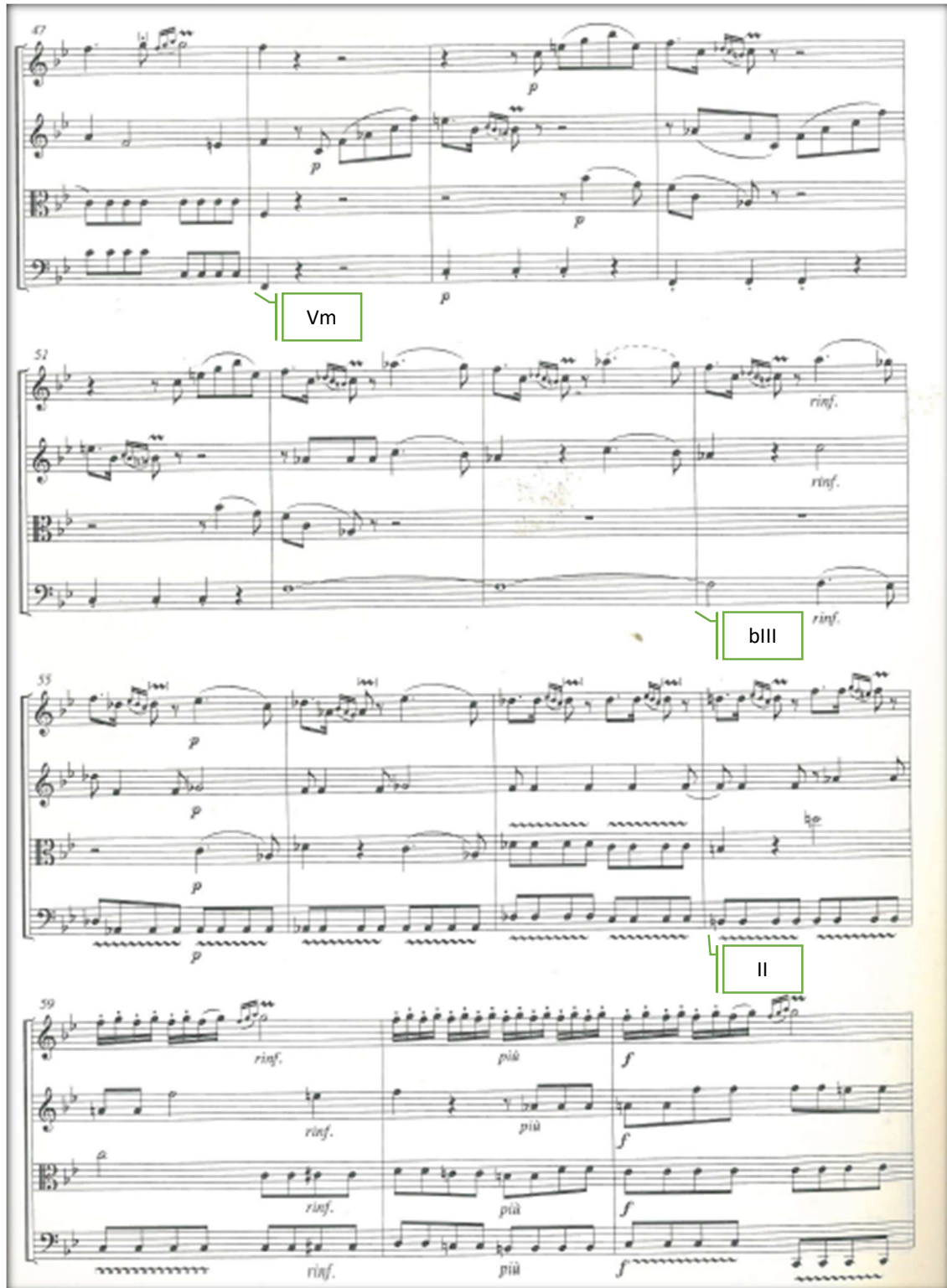
El mapa de regiones de los primeros movimientos nos muestra que Brunetti, en contraste a la homogeneidad de tonalidades mayores que presentan todas las obras, se mueve en una paleta amplia y creativa de modos mayores y menores.²⁵ Por ejemplo, el cuarteto L192, según podemos apreciar en la figura 1, nos muestra este recurso compositivo dentro del grupo cadencial y codeta de cierre de la exposición. En vez de concluir esta sección en la esperada región de la dominante, retrasa la aparición de la misma mediante una inclusión en las

²³ Para el análisis formal de la forma sonata hemos tomado como referencia el texto de Charles Rosen: *Formas de sonata* (Barcelona: Idea Books, 2004), pp.13-19.

²⁴ El cuarteto L195 presenta un evidente contraste armónico, pero no temático, entre sus temas A y B. En este sentido, es el único de los cinco cuartetos que puede considerar su primer movimiento como sonata monotemática.

²⁵ El mapa de regiones de los cuatro movimientos se muestra en el "Anexo 5: Estructura formal y mapa de regiones de los cuartetos L192, L193, L195, L197 y L198 de Gaetano Brunetti". El primer movimiento se sintetiza en la primera tabla de dicho anexo.

regiones del Vm, bIII y II (cc. 48-61). Este efecto de audacia formal incrementa la tensión y se ve acentuado por una progresión muy rápida (cc. 67-75), a través de un bajo cromático ascendente en las regiones menores del II, V, I y IV, dentro del primer episodio del desarrollo.



47

51

55

59

Vm

bIII

II

p

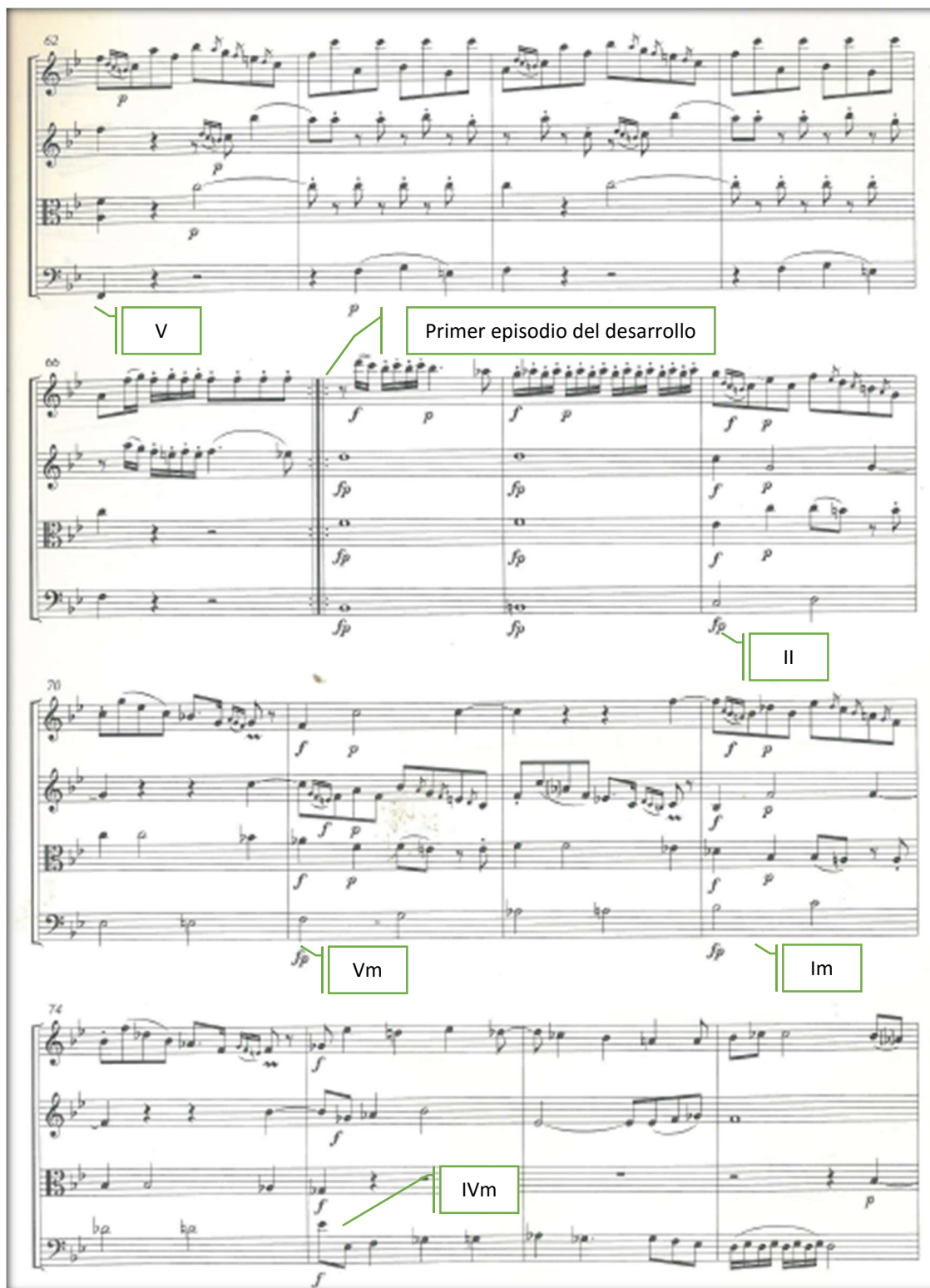
rinf.

p

rinf.

più

f



The image displays a musical score for the first movement of the quartet L192 in B-flat major. The score is divided into measures 62 through 74. Key annotations include:

- V**: A green box at measure 62, indicating a specific region.
- Primer episodio del desarrollo**: A green box at measure 64, indicating the first episode of development.
- II**: A green box at measure 68, indicating a specific region.
- Vm**: A green box at measure 70, indicating a specific region.
- Im**: A green box at measure 72, indicating a specific region.
- IVm**: A green box at measure 74, indicating a specific region.

The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *fp* (fortissimo piano). The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4.

Figura 1. Ampliación de la paleta de regiones y progresión por bajo cromático ascendente en el primer movimiento del cuarteto L192 en Si bemol mayor.

Otro recurso compositivo que muestra análogas dotes de sutileza creativa de los recursos armónicos, lo podemos observar en la figura 2 que muestra el cierre de la primera sección del cuarteto L193. Si la exposición presenta los materiales de los temas A y B en las esperadas regiones de tónica y dominante respectivamente, la sección acaba con una serie de amagos cadenciales (cc. 47 – cc. 49 y cc. 54) y un acorde de sexta aumentada sorpresivo (c. 62) que incrementa la tensión, ayudando a que la coda “suene” a transición en vez de a cierre. Esta armonía tan especial marca que la sección acabe en una semicadencia en la tónica en modo menor (Im). La importancia estructural de esta sección se resalta a través de su recapitulación íntegra como puente, en la región del bVI (cc. 160-162) y región del IVm (cc. 163-167), entre la recapitulación de las secciones del tema A y tema B.



Figura 2. Cierre de la exposición en el primer movimiento del cuarteto L193 en Sol mayor.

El cuarteto L198 en Mi mayor nos muestra la capacidad de Brunetti para moverse rápidamente por múltiples regiones en la exposición (sección tendente, por contraste, a ser generalmente estable en términos tonales) y en el comienzo del desarrollo: cuatro diferentes en apenas siete compases entre el tema A y el puente (Im, VI, II y I entre los cc. 11-17) y otras cuatro regiones (Vm, Im, III/Im y VI/Im entre los cc. 61-68) en la primera parte del segundo episodio del desarrollo, así como la navegación a tonalidades alejadas en extremo, como lo es el VIIM, en la segunda parte del tercer episodio (cc. 94-98).

Tal y como muestra la figura 3, volvemos a encontrar esta herramienta compositiva a través del momentáneo cambio de color en la exposición del cuarteto L195 en Mi bemol mayor. Tras establecer el tema B en la esperada región de tónica (c. 25), amaga con ir al Vm a través de un pasaje virtuoso (cc. 37-41) en el primer violín. El amplio uso de regiones también se explicita en el segundo episodio del desarrollo de este mismo cuarteto donde llegamos hasta una tonalidad tan alejada de la tónica como es Re menor (cc.91-93).

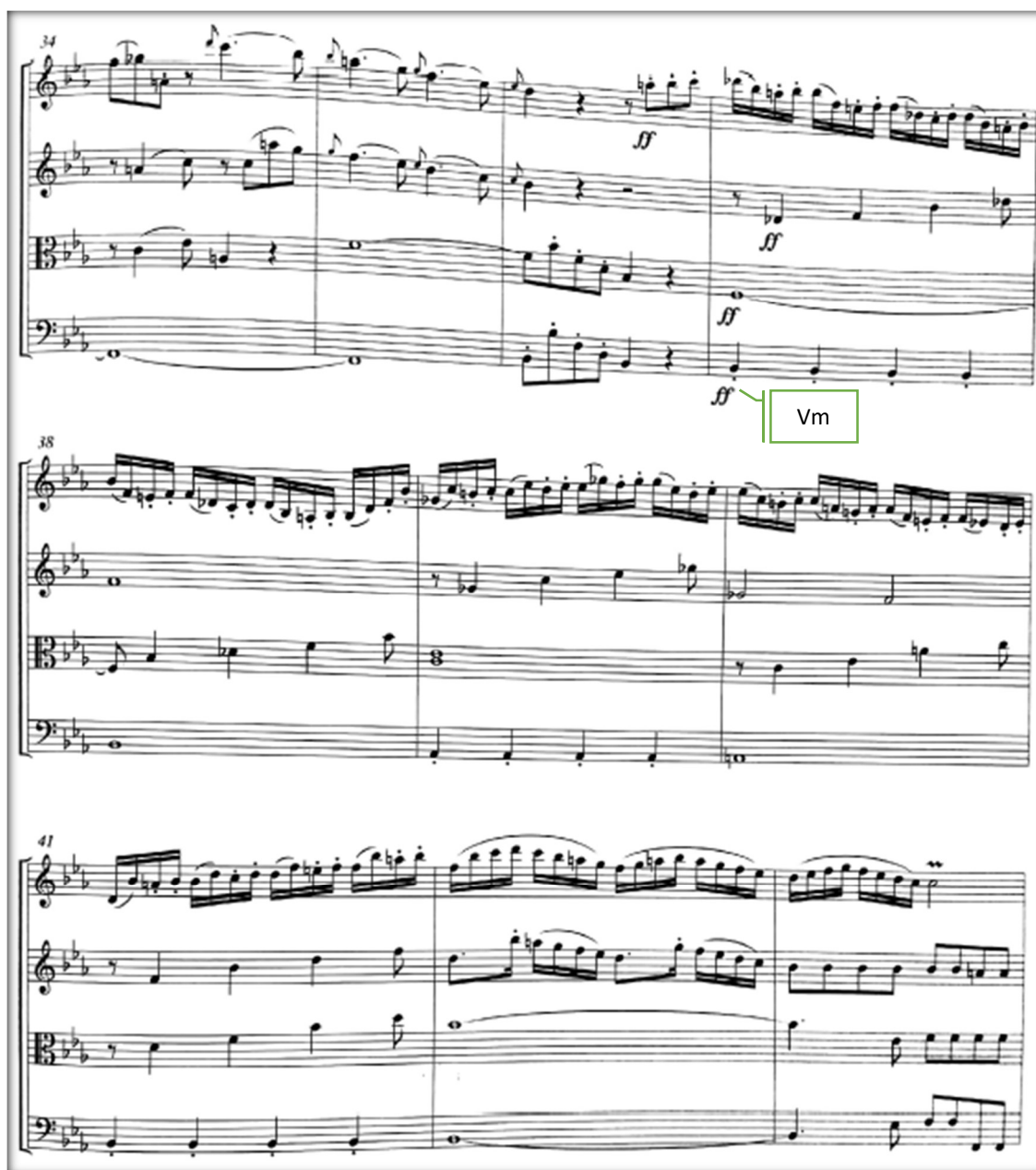


Figura 3. Pasaje virtuoso del violín primero en la región del Vm dentro de la exposición del cuarteto L195 en Mi bemol mayor.

4.2 Movimientos lentos

A diferencia de lo encontrado en los primeros movimientos, en los movimientos lentos tenemos una tipología formal más abierta, como por otra parte es convención en el género.²⁶ Mientras los cuartetos L192, L193 y L198 se pueden encajar en una forma sonata, el cuarteto L195 se adapta más a una forma ternaria y el cuarteto L198 presenta un esquema particularmente singular en cuatro secciones. En general, todos los movimientos tienen una mayor claridad armónica si lo comparamos con los constantes cambios de región que pudimos apreciar en los primeros movimientos.²⁷ El total de las primeras secciones, independientemente del esquema formal al que se asimilen, presentan sus materiales temáticos en las regiones de tónica y dominante, la oposición habitual de contraste antagónico entre tonalidades. De igual forma, las últimas secciones están en la región de tónica, el proceso establecido para liberar tensión. Es en las secciones centrales y en la variedad de recursos armónicos donde Brunetti desarrolla su ingenio compositivo. Un ejemplo lo encontramos en el desarrollo (cc. 41-68) del cuarteto L193. Brunetti avanza, desde la región de dominante (c. 41) hasta la de tónica (c. 64), mediante el paso por el bVII (Do M en el c. 45), el Im (Re m en el c. 54) y el V (c. 60).

En un plano más focalizado, en el comienzo de la exposición del cuarteto L192, Brunetti inserta un acorde de séptima disminuida sin fundamental, como acorde sorpresivo, enfatizándolo a través de un calderón y una indicación de *rinf* (c. 16) que, en su conjunto, toman la forma de un corte abrupto en la textura. En la figura 4 podemos observar que se establece así la transición entre el puente (cc. 9-16) y el tema B (cc. 17-24).

²⁶ Esta variedad de tipologías era la norma en la práctica compositiva de los cuartetos. Haydn, por ejemplo, usó formas binarias, de sonata, sin barras de repetición internas y variaciones en sus cuartetos. Un ejemplo de la implementación de estas formas lo podemos encontrar en: David Young y H.C. Robbins Landon (eds.): *Haydn: the innovator: a new approach to the string quartets* (Todmorden: Arc music, 2000), pp.67-80.

²⁷ El mapa de regiones de los movimientos lentos se muestra en segunda tabla del Anexo 5.

II

Larghetto sostenuto

Tema A

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Puente

Tema B

Figura 4. Acorde sorpresivo en corte de textura que marca la articulación al comienzo del tema B en el segundo movimiento del cuarteto L192 en si bemol mayor.

Es en la parte formal donde podemos considerar que tienen más interés estos movimientos por su mayor abanico de disposiciones. El cuarteto L192, como hemos apreciado, posee un esquema general basado en la forma sonata. Presenta la particularidad de una “exposición ornamentada” (cc. 25-48), mediante el despliegue virtuoso del primer violín, como continuación de la exposición inicial: las corcheas, a través de las cuales se presentaba el tema A, se convierten ahora en fusas desplegadas por el violín solista. Esta nueva sección va en detrimento del desarrollo que ve reducida su extensión (cc. 49-66), quizás para compensar el exceso de la exposición. La peculiaridad formal del cuarteto L193 la encontramos en su recapitulación. Esta última sección no recapitula - al uso - sino que, de forma reducida y condensada, se basa en una amalgama de los temas A y B de la exposición. La coda final adquiere importancia temática en cuanto recuerda la variante del tema B (expuesta en el c. 48).

En la tabla 3 podemos observar otras propuestas de jerarquización formal presentes en los cuartetos L195 y L197. El L195, tiene una organización ternaria que predomina sobre la presencia de elementos en común con la forma sonata: su primera sección encaja sin mayores problemas como exposición de forma sonata; la segunda, desarrolla material completamente nuevo a través de tres semifrases en las regiones del I y del IIIM (con respecto al cambio explícito en *Fa menor* indicado en los cc. 41-73); finalmente la última sección recapitula, pero sólo con los elementos más característicos iniciales (semifrase *a* (cc. 97-104) y semifrase *b2* (cc. 105-112)). El cuarteto L197 lo encuadramos en una forma libre organizada en cuatro secciones, uno de los esquemas más originales del corpus estudiado aquí: la primera (cc. 1-8) comprende una exposición del material temático inicial, semifrases *a* y *a'* en la región de tónica; la segunda, contiene dos tramos que modulan como antecedente y cierre de la semifrase B (cc. 17-24); la tercera sección presenta un resumen del tema A, a través de los primeros tres compases de la semifrase *a'* (cc. 35-37) y un segundo desarrollo temático (cc. 45-52); para concluir, la última sección recapitula únicamente la semifrase *a* (cc. 53-56) redondeando todo el conjunto con un grupo cadencial y una coda.

Cuarteto L195 Mib M Andantino Sib M															
sección	A					B					A				
frase	A		puente	B		C	puente	D	puente	E	puente	A	B	coda	
semifrase	a	a'		b1	b2	c		d		e		a	b2	c1	c2
compases	C9		c13	c21	c33	c41	c49	c57	c65	c73	c85	c97	c105	c113	c121
Cuarteto L197 Fa M Larghetto sostenuto DoM															
sección	A			B			C			D					
frase	A			1 tramo	2 tramo	3 tramo	A	puente	Desa- mollo	A	coda				
semifrase	a	a'	puente	b	puente	a'	b'		a	Grupo cadencial	coda				
compases	C5		c9	c17	c25	c35	c38	c45	c53	c57	c61				

Tabla 3. Síntesis de la jerarquización formal de los segundos movimientos en los cuartetos L195 en Mi bemol mayor y L197 en Fa mayor.

4.3 Minuetto - Trio

Desde el punto de vista armónico y formal, con una estructura binaria y unas relaciones tonales relativamente rígidas, estos cuartetos respetan más fielmente las convenciones en este tipo de movimientos. Salvo el cuarteto L195, que transita por la región del VI, y el L198, que atraviesa las regiones del II y del IV, todos los movimientos presentan un *Minuetto* en la región de tónica. Igualmente, salvo el L193, todos los cuartetos presentan un *Trio* que modula a la región de la subdominante.²⁸ Es éste cuarteto L193, según observamos en la figura 5, el que guardar un mayor interés armónico al presentar en el Trio de su *Minuetto non molto allegro* en Sol mayor un juego de relativos pasando de Sol m a Sib M. Como veremos más adelante, será en la textura y en el tratamiento temático donde podremos evaluar la capacidad inventiva de Brunetti dentro de un esquema formal tan estático.

²⁸ La estructura formal y el mapa de regiones de los *Minuetto-Trio* se muestra en la tercera tabla del Anexo 5.

Trio

25

pp

pp

pp

pp

Im

30

pp

pp

pp

III/Im

35

f

f

f

f

39

pp

pp

pp

pp



Musical score for Trio of *Minuetto non molto allegro*, measures 43-56. The score is in G major and 3/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics include *rinf.*, *f*, *p*, and *sf*. A green box labeled "Im" is placed over measure 54. The score concludes with the instruction "D.C. al Minuetto".

Figura 5. Trio del *Minuetto non molto allegro* en el cuarteto L193 en Sol mayor

4.4 Movimientos finales

En los movimientos finales Brunetti vuelve a desplegar su capacidad de tránsito por múltiples regiones, tanto mayores como menores, principalmente en las secciones de desarrollo.²⁹ Esta técnica podría considerarse una especie de fórmula de compensación para equilibrar un límite relativo en la paleta de tonalidad y su modalidad (marcado predominio del modo mayor). Si bien la forma sonata es la predominante, también nos encontramos con un rondó en el cuarteto L192. En general, podemos apreciar gran claridad armónica en las primeras secciones, donde se transitan principalmente las regiones de tónica y de dominante. Esa claridad se traslada a las recapitulaciones donde, salvo en el L197 que visita la región del Im, todos los finales se presentan en la región de tónica. Es en el desarrollo, de nuevo, donde Brunetti despliega una mayor riqueza armónica al transitar por los principales episodios temáticos.

El cuarteto L192 es de especial interés en cuanto su disposición formal difiere del resto de composiciones. Este movimiento presenta, según indica la tabla 4, una ajustada estructura que enmarca perfectamente a cada grupo temático (A – puente – B – puente - C), con un desarrollo largo compuesto por tres episodios (cc. 97-146), una recapitulación donde sólo se reexpone la semifrase a1 (cc. 147-153) y un redondeo final a través de una coda.³⁰ Las tres secciones principales, A en la región de tónica (cc. 1-24), B en la región de la dominante (cc. 41-56) y C en la región de la subdominante (cc. 81-96), se ven intercaladas con articulaciones en forma de puentes modulantes. Si cada una de las secciones temáticas es relativamente corta (veinticuatro compases para A y dieciséis compases para B y C), no ocurre lo mismo con el desarrollo que se extiende hasta los cincuenta compases.

²⁹ EL mapa de regiones de los movimientos finales se muestra en la última tabla del Anexo 5.

³⁰ Nos hemos decantado por encuadrar este movimiento como rondó en concordancia por lo expuesto por Charles Rosen en cuanto al marcado carácter contrastante de sus tres temas y por su estructura de fraseo que enmarca de forma inequívoca cada tema. Aún con ello, está íntimamente ligado con la forma sonata por la existencia de un desarrollo bastante largo y una recapitulación parcial del material temático. Charles Rosen: *Formas de sonata* (Barcelona: Idea Books, 2004), pp.134.

Cuarteto L192 Sib M																
Finale Sib M																
sección	A			puente		B		puente		C		Desarrollo			Recapitulación	
frase	a1	a2	a1	p1	p2	b	b'	p1	code- ta	c	c'	Episodio 1	Episodio 2	Episodio 3	a1	coda
compases	C9	C17	C25	C33	C41	C49	C57	C73	C81	C89	C97	C113	C129	C147	C154	

Tabla 4. Jerarquización formal en el movimiento final del cuarteto L192 en Si bemol mayor.

El trabajo de Brunetti en regiones tonales extremas lo podemos observar en dos cuartetos. En el cuarteto L195 en Mib Mayor conduce la melodía del primer episodio hasta Re menor (cc. 92). Es en el desarrollo del cuarteto L197 donde podremos observar la mayor riqueza armónica. Si en el primer episodio sólo observamos un cambio desde la región de tónica hasta el relativo menor, en el segundo (véase la figura 6), nos muestra un fuerte contraste a través de escalas ascendentes de semicorcheas. Las mismas son desarrolladas por el primer violín, dentro de una lección magistral, y conducidas por una progresión de quintas ascendentes (cc. 96-109). El tercer episodio incrementa aún más la frecuencia de cambios armónicos pasando desde Mib M, a través del Vm, el bIII y el Im (cc. 122-134), hasta Do M.



79

83

91

97

VI

III

Episodio 1

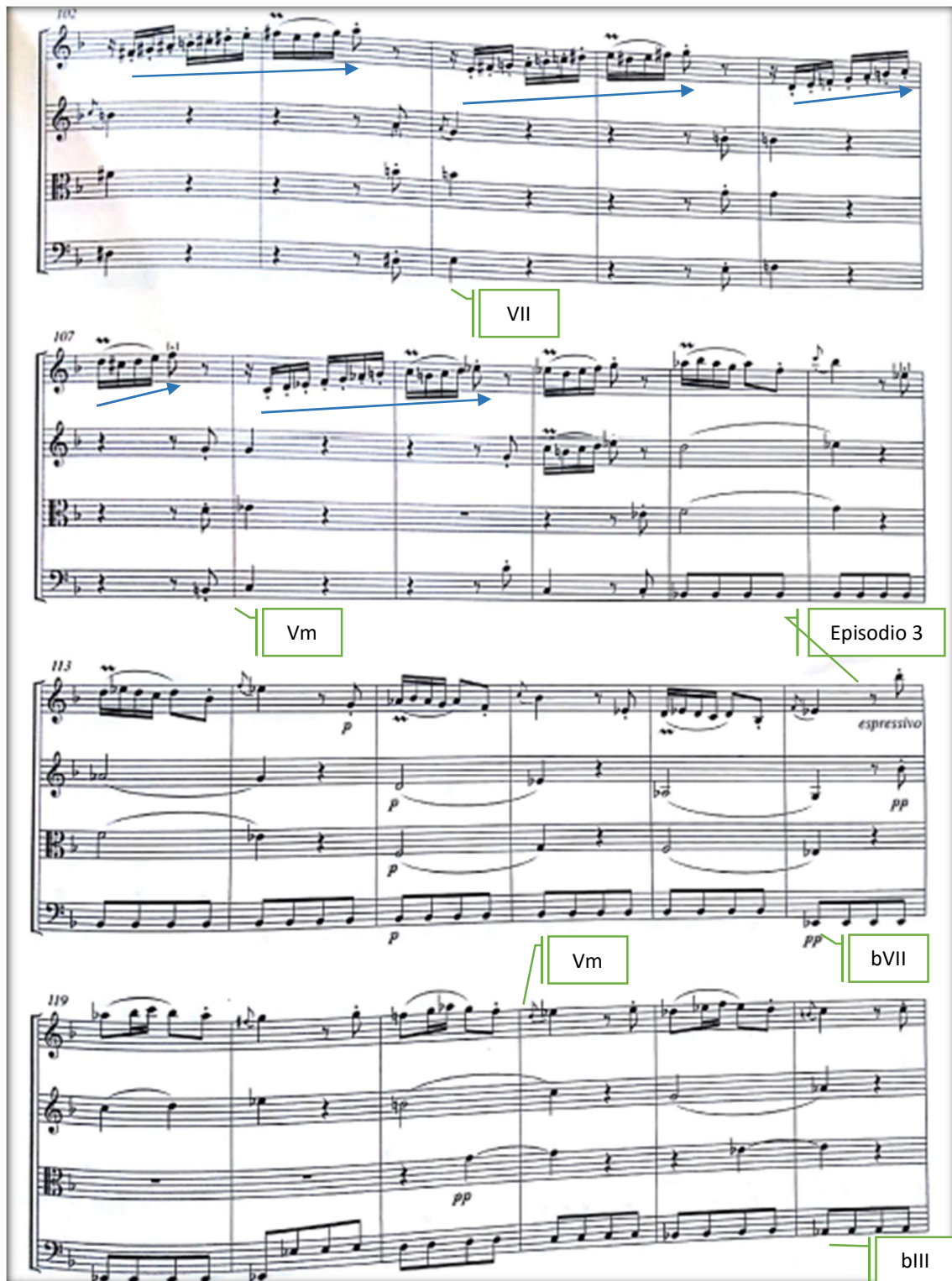
Episodio 2

f

p

ff

[f]



102

VII

107

Vm

Episodio 3

113

Vm

bVII

119

bIII

pp

espressivo

Figura 6. Tránsito de regiones en el cuarto movimiento del cuarteto L197 en Fa mayor.

5.- TRATAMIENTO TEMATICO Y TEXTURAS

Es en las múltiples estrategias de tratamiento temático y de textura donde mejor se pone de manifiesto la amalgama y yuxtaposición de recursos empleados por Brunetti. En todo momento, el orden temático y los elementos de la textura se coordinan, a modo de elementos de articulación, con la forma armónica a gran escala. En el tratamiento de la textura destaca, sobremanera, la alternancia de los roles instrumentales. Durante el último tercio del siglo XVIII podemos hablar, bajo la consideración de la textura, de tres tipos de cuartetos: el *quatuor concertant* con un estilo ligero, perfil formal claro y melodías pegadizas destinado a instrumentistas aficionados; el *quatuor brillant* con un violín primero virtuoso y acompañamiento de estilo ligero y menos exigencia técnica; finalmente, el *cuarteto vienés* con una textura más sofisticada, material temático más elaborado y exigencia técnica equiparable en todos los instrumentos. A partir de estas tres disposiciones, que establecían una metáfora que las equiparaba a formas de comunicación y conversación, se pueden establecer cuatro tipos de cuartetos: la *lección magistral* donde una voz autorizada, encarnada en el violín primero, habla ante una audiencia atenta, pasiva pero necesaria; en el extremo opuesto la *conversación*, como forma más democrática, donde se produce un intercambio de palabras y pensamientos entre todos los miembros; y, entre ambos extremos, el *coloquio*, equivalente a la *lección magistral* pero donde la voz autorizada puede ser cualquiera de los cuatro instrumentos, y el *debate* donde existe un aumento de la independencia pero que no rompe el rol de cada instrumento.³¹ En el Anexo 6, que refleja las formas de comunicación instrumental en los cuartetos de estudio, podemos observar que, salvo el coloquio que no es una fórmula muy empleada por Brunetti, todos los movimientos presentan una heterogeneidad de relaciones y roles instrumentales. Es aún más reseñable que dichas relaciones se convierten en elemento vertebrador tanto dentro de la forma a gran escala como en las relaciones motívicadas a pequeña escala.³²

³¹ Miguel Ángel Marín: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*. (Madrid: Alianza Editorial, 2009), pp.45-50. Un excelente trabajo sobre los diferentes discursos musicales dentro del cuarteto de cuerdas de la segunda mitad del siglo XVIII lo encontramos en el siguiente estudio. Mara Parker: *The String Quartet, 1750-1797. Four types of musical conversation* (Londres: Routledge, 2002).

³² En el "Anexo 9. Tablas sintéticas del análisis armónico, melódico y de textura musical: cuartetos L192, L193, L195, L197 y L198 de Gaetano Brunetti" podemos observar la distribución exacta de las distintas relaciones instrumentales a lo largo de todos los movimientos y cómo las mismas sirven de perfecto

5.1 Movimientos iniciales

En estos movimientos Brunetti utiliza diversas fórmulas, en el tratamiento temático y de la textura, para sortear la aparente rigidez de la forma sonata. En el cuarteto L192 (véase la figura 7) construye el tema A mediante la repetición por adaptación armónica de la semifrase inicial (cc. 1-8) y un cambio de textura, al coger el violín segundo y la viola el relevo melódico expuesto por los dos violines (cc. 9-16), en una conversación entre dúos de instrumentos. En el puente (cc. 17-32) se introduce una textura contrapuntística imitativa, con el motivo inicial planteado ahora por el segundo violín. Seguidamente se produce un cambio al registro agudo del primer violín con un nuevo motivo del puente (c. 25). El cambio del ritmo de superficie entre las voces del plano, homorrítmico sobre la textura contrapuntística y heterorrítmico en la segunda parte del puente, junto al contraste de articulación y dinámica marcan el paso al tema B (c. 33). La conversación, predominante en toda la exposición, ha generado un juego tímbrico entre los violines y la viola sobre la base de un violonchelo con función de bajo y refuerzo armónico.³³

La heterogeneidad de estrategias en el tratamiento temático y de la textura se ejemplifica también en la alteración de diversos parámetros para conducir el tránsito a lo largo de los diferentes episodios que integran las secciones de desarrollo: en el cuarteto L192 utiliza los cambios de densidad, el ritmo métrico y el diálogo instrumental; en el L193 la alternancia, entre heterorrítmico y homorrítmico, del ritmo de superficie de las voces del plano; en el L195 el ritmo de superficie, ritmo métrico, el diálogo instrumental y la densidad; en el L197 utiliza la soldadura de algún instrumento solista junto con variaciones de la densidad; y, por último, en el L198 lleva al extremo los cambios del diálogo instrumental junto a cambios en la dinámica y la densidad.³⁴

delimitador y articulador de las diferentes segmentaciones tanto a nivel de sección, como de frases y semifrases.

³³ La síntesis del tratamiento melódico y de la textura, para las secciones de exposición, se muestra en la primera tabla del Anexo 7: Relaciones temáticas y diálogo instrumental: primeros movimientos, movimientos lentos y movimientos finales de los cuartetos L192, L193, L195, L197 y L198 de Gaetano Brunetti.

³⁴ En la segunda tabla del Anexo 7 se muestra la síntesis del tratamiento melódico y de la textura para las secciones de desarrollo de los cuartetos objeto de nuestro estudio.

Cuarteto en Si bemol mayor

L192
(1790)

I

Tema A

Allegro moderato

Gaetano Brunetti

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo







14

f *p* *rinf.*

19

p *rinf.* *più* *f* *ff*

23

p

28

cresc. *più* *f*

Primera parte del puente

Segunda parte del puente

Figura 7. Diálogo instrumental en el comienzo del cuarteto L192 en Si bemol mayor.

Una combinación distinta de recursos la podemos observar en el cuarteto L193. Brunetti vuelve a utilizar el cambio de ritmo entre las voces del plano como elemento articulador. De homorrítmico, entre violín segundo y viola (cc. 1-8) y en el tutti (cc. 14-16), pasa a heterorrítmico a través de una lección magistral del primer violín. En el puente (cc. 17-32) aparecerá una fórmula muy empleada por Brunetti en los cuartetos analizados que será la soldadura del violín primero como forma de articulación textural.³⁵ El final de la sección se conduce a través del contraste de un violín virtuoso, con pasajes en registro agudo y rápidos, en el tema B y una llegada a la coda mediante una amplificación melódica obtenida del unísono y la homorritmia de todo el conjunto.

El cuarteto L195 es especialmente interesante porque, aunque existe un evidente contraste armónico, incluso con amago de cambio al modo menor con el consiguiente cambio de color (cc. 37-40), no existe contraste temático entre A y B, lo que no sitúa en el marco de una sonata monotématica. La aparente falta de variedad temática se compensa por la riqueza de los diálogos instrumentales a través de la combinación y yuxtaposición, perfectamente enmarcada en cada frase, de elementos de conversación, lección magistral y debate. El ritmo adquiere también en este cuarteto un papel prioritario en la conducción. El tema A (cc. 1-20) alterna homorritmias entre el dúo formado por el segundo violín y la viola y el dúo formado por los dos violines. El tema B (cc. 25-59), como contraste, establece constantes cambios en el ritmo melódico: regular cada dos compases (cc. 25-28); irregular en la continuación de la semifrase B1; constante, a la semicorchea, en la semifrase B2; regular cada dos compases (cc. 45-48); y, finalmente, constante para concluir la frase. Todas estas variaciones se refuerzan a través de un ritmo métrico inestable generado por pasajes a contratiempo del segundo violín y la viola (cc. 37-41, cc. 53-57).

Brunetti adopta un plan completamente diferente en su cuarteto L197. Frente al control y la pausa habituales, ahora se opta por los solapamientos como efecto de precipitación en la música (cc. 44, 51, 60 y 63). Como nuevo contraste a lo analizado hasta el momento, Brunetti se basa en una única célula rítmica (c. 1) como eje motivico de todo el movimiento. Así la encontramos tanto en la

³⁵ En este cuarteto L193 lo podemos observar en: transición del final de la frase A y el puente (cc.17); comienzo del tema B (cc.32); comienzo de amplificación melódica por unísono del *tutti* (cc.54-55); comienzo del segundo episodio del *Desarrollo* (cc.86-90); comienzo de la segunda parte del segundo episodio (cc.95-96); comienzo del tercer episodio (cc.120-121)

exposición, mediante su repetición pasando por los violines y la viola, y moviéndose por los cuatro instrumentos en los episodios del desarrollo. La densidad adquiere nueva importancia en cuanto se juega con su variación como elemento que marca el paso entre las secciones: creciente en la frase A; variable por elementos de soldadura de primer violín en el puente; y, finalmente, alternada entre variable y estable dentro de la frase B.

En la tabla 5, exposición del cuarteto L198, se evidencia la capacidad de Brunetti para, en apenas 56 compases, desplegar una combinación y yuxtaposición de los elementos que conforman la textura, haciéndolos canalizadores de los procesos de tensión y articulación. La inserción de un calderón (c. 36) divide de forma abrupta toda la sección en dos partes en función del rol instrumental: en la primera, la conversación y la lección magistral reflejan una riqueza del diálogo; en la segunda, se restablecen los roles usuales de cada instrumento a través del debate. La alternancia en la estabilidad del ritmo métrico y los cambios de densidad instrumental marcan la articulación entre el tema A y el puente, y dentro del tema B entre las dos semifrases homogéneas, b1 y b1', y las dos siguientes más heterogéneas (b2 y b3). Las soldaduras del primer violín marcan de forma inequívoca los comienzos de las semifrases p1, b2, b3 y codeta. Finalmente, la dinámica es el elemento claramente articulador de todas las semifrases.

sección	Exposición									
frase	A		Puente		B				codeta	
semifrase	a1	a2	p1	p2	b1	b1'	b2	b3		
compases	c1	c8	c13	c21	c25	c33	c37	c45	c53	
	Escritura contrapuntística imitativa en la primera frase y en el puente. Soldaduras (cc.12, 14, 16,20)				calderón cc.36					
diálogo instrumental	a1: conversación a2: lección magistral		conversación		conversación		debate		debate	
ritmo métrico	estable		inestable (contratiempos)		estable		inestable (contratiempos)		inestable (contrat. y síncopas)	
dinámica	p	f	f	p	p	f	pp	f	pp	
densidad	creciente		variable por elementos de soldadura		variable		estable		variable	

Tabla 5. Ejemplo de combinación y yuxtaposición de elementos texturales en la exposición del primer movimiento en el cuarteto L198 en Mi mayor.

5.2 Movimientos lentos

En estos movimientos Brunetti utiliza, sobre manera, tres fórmulas de transformación motivica: la pregunta-respuesta como cierre de elementos melódicos que tenían una primera parte suspensiva; la variación; por último, y como forma más depurada, la fragmentación del motivo a través de la extracción de una célula integrante de un motivo y su desarrollo.³⁶ Otras técnicas usadas por el compositor son la alternancia de motivos, la prolongación, la ornamentación, el contraste, la repetición, la expansión y la amalgama. Dentro de la textura, nos volvemos a encontrar con gran riqueza de diálogo instrumental a través del intercambio de fórmulas de conversación, debate y lección magistral. El ritmo es elemento fundamental en estos movimientos a través de tres de sus componentes: el contraste del ritmo de superficie, al obviar las alturas en una voz, entre patrones regulares, irregulares y constante; el juego con la mayor o menor coincidencia de la superficie musical con el patrón que determina el compás a través de ritmos estables e inestables; finalmente, la alternancia de patrones de ritmos homorrítmicos y heterorrítmicos entre instrumentos y entre grupos instrumentales.

En el comienzo del *Andantino* del cuarteto L193 (cc. 1-16), expuesto en la figura 8, podemos observar la conjugación de varias de las transformaciones motivicas expuestas anteriormente. En la primera semifrase (cc. 1-8) se presenta una *pregunta-respuesta* a través del cierre del motivo inicial (cc. 1-4) que se había dejado en suspenso. La frase continúa mediante una prolongación (cc. 9-16) que anticipa elementos del posterior tema B. Destaca en esta prolongación el uso de la homorritmia, entre los dos violines, y la variación del ritmo métrico.

³⁶ En la tercera tabla, “Segundos movimientos”, del Anexo 7 se refleja una síntesis de las relaciones temáticas y del diálogo instrumental creados por Brunetti para los movimientos lentos.

Tema A

II

Andantino



Figura 8. Comienzo del movimiento lento del cuarteto L193 en Sol mayor.

Otras fórmulas de transformación motivica y de la textura las podemos observar en la figura 9, que se corresponde con la segunda sección del *Larghetto sostenuto* del cuarteto L197 (cc. 17-24). La célula de seisillos que desarrolla el primer violín, como lección magistral, se había presentado en el comienzo del *Larghetto* (c. 4). Junto a esta fragmentación del motivo inicial, se puede apreciar la combinación de diferentes patrones rítmicos. Todas las voces guardan ritmos heterogéneos. Como elemento de mayor inestabilidad, frente al violín primero y violonchelo que mantienen unos ritmos métricos estables, el segundo violín presenta un movimiento sincopado, viéndose reforzada dicha inestabilidad por la viola en el cierre de la semifrase (cc. 22-24).



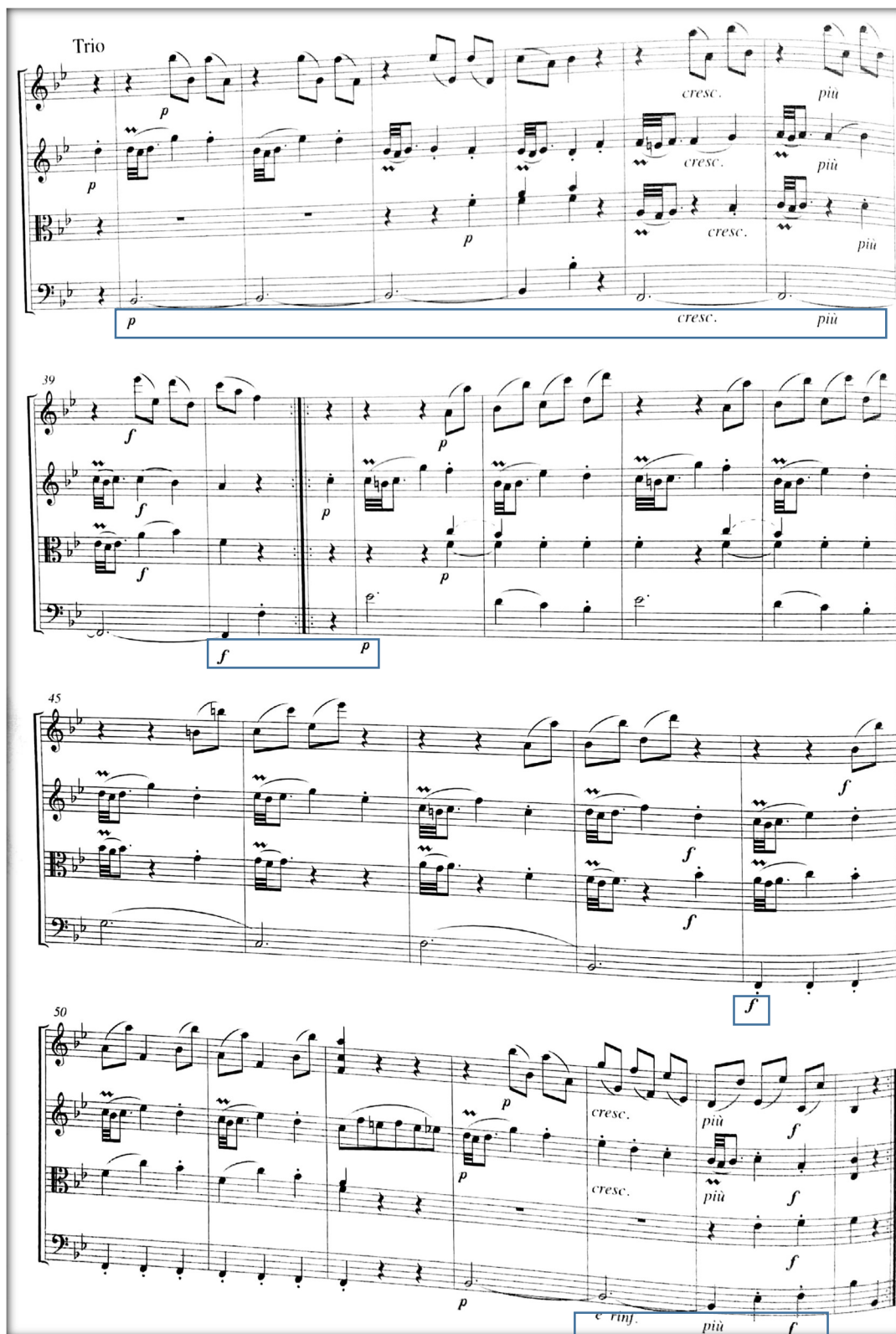
Musical score for the second section of the *Larghetto sostenuto* of the quartet L197 in F major. The score is in 3/4 time and consists of three systems of staves. The first system (measures 16-18) features a piano introduction with a forte (f) dynamic. The second system (measures 19-20) continues the piano introduction. The third system (measures 21-23) features a piano introduction with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (f, p, rinf.). Blue boxes highlight specific musical phrases in the first and third systems.

Figura 9. Segunda sección del *Larghetto sostenuto* del cuarteto L197 en Fa mayor.

5.3 *Minuetto* - *Trio*

A diferencia de las relaciones tonales, relativamente rígidas, Brunetti despliega ahora una amplia y heterogénea variedad de relaciones temáticas y de diálogo instrumental. En este sentido, en el Anexo 8 podemos observar una síntesis del tratamiento en estos movimientos: los *Minuetto*, salvo en el cuarteto L198 que plantea dos semifrases bien diferenciadas (a1 y a2), se basan en la presentación de un tema inicial y su modificación; los *Trio* presentan una mayor heterogeneidad de relaciones temáticas en los cuartetos L192 y L193, y dos temas en textura contrapuntística en el L197. Es en la transformación de todos estos materiales y en los diferentes diálogos instrumentales donde encontramos la riqueza del tratamiento melódico por parte de Brunetti.

El *Trio* del cuarteto L197, figura 10, destaca por la riqueza del diálogo instrumental bajo el contexto de dos melodías simultáneas en una textura contrapuntística. Dentro de la conversación entre los cuatro instrumentos, el primero de los motivos es presentado por el primer violín, mientras que el segundo motivo se alterna entre el violín segundo y su diálogo con la viola. Los cambios en la densidad instrumental y en la dinámica sirven de conducción a lo largo de toda la sección.



The musical score is for a Trio in F major, Op. 197 by Gaetano Brunetti. It is written for three staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature has one flat (Bb). The time signature is 3/4. The score is divided into four systems. The first system is labeled 'Trio' and begins with a piano (p) dynamic. It features a crescendo (cresc.) leading to a 'più' (pizzicato) section. The second system starts at measure 39 with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) section. The third system starts at measure 45 with a forte (f) dynamic. The fourth system starts at measure 50 with a piano (p) dynamic, followed by a crescendo (cresc.) leading to a 'più' (pizzicato) section and a forte (f) section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 10. Trio del cuarteto L197 en Fa mayor de Gaetano Brunetti.

Como vamos a ejemplificar a continuación, la textura se convierte en verdadero elemento articulador de las relaciones temáticas en estos movimientos. En el *Minuetto* del cuarteto L192, figura 11, la conducción entre las

frases se produce mediante cambios en el diálogo instrumental (entre la lección magistral y el debate), el ritmo de superficie de las voces del plano (entre un ritmo complementario y la homorritmia), la alternancia del ritmo de superficie (entre constante e irregular), la dinámica y la variación de la densidad entre la estabilidad y el crecimiento.



Lección magistral (a) III
Minuetto allegretto

Violín I
Violín II
Viola
Violoncello

Debate (a')

Lección magistral (a)

Segue Trio

Figura 11. Minuetto del cuarteto L192 en Si bemol mayor de Gaetano Brunetti.

5.4 Movimientos finales

Acorde a lo visto en los movimientos anteriores, y según se sintetiza en la última tabla del Anexo 7, Brunetti vuelve a desplegar un amplio abanico de estrategias para encauzar las transformaciones motivicas y los elementos de la textura. El tratamiento temático se realiza a través de cinco fórmulas principales: la repetición, la variación, el cambio de región, la ornamentación y la fragmentación motivica. En las exposiciones de los cuartetos L193, L195 y L197, Brunetti emplea la repetición, normalmente con variación, como fórmula preponderante. En el desarrollo de todos los cuartetos en forma sonata se emplea la fragmentación motivica como herramienta para realizar la transformación motivica. El tratamiento de la textura se caracteriza por la yuxtaposición de fórmulas de diálogo basadas en la conversación, el debate y la lección magistral. El ritmo vuelve a ser elemento fundamental a través de tres de sus componentes: el contraste del ritmo de superficie entre patrones regulares, irregulares y constante; la alternancia de ritmos estables e inestables según la mayor o menor coincidencia con el patrón de la superficie musical; y, finalmente, la alternancia de patrones de ritmos homorrítmicos y heterorrítmicos entre instrumentos y entre grupos instrumentales. Brunetti también emplea elementos de soldadura, normalmente ejecutados por el primer violín, como enganches entre los cambios de frase. Todos estos elementos tendrán en la dinámica y la densidad un constante apoyo dentro de la conducción entre las secciones y, en un nivel inferior, entre las frases y semifrases. Ambos parámetros suelen estar íntimamente relacionados, pues el efecto de las diferentes combinaciones de densidad se ve amplificado a través de los cambios de dinámica de cada sección y su estabilidad dentro de las mismas.

En el comienzo del cuarto movimiento del cuarteto L195, figura 12, podemos observar que, a partir del motivo de los dos primeros compases, Brunetti utiliza la repetición y variación como fórmulas para la construcción de la primera frase en la región de tónica (cc. 1-16) y la primera parte del puente que modula a la región de la dominante (cc. 17-24). La densidad instrumental creciente, por semifrases de ocho compases, y el cambio de dinámica se convierten en elementos de conducción en este comienzo.

IV

Finale. Allegro molto e con spirito



The musical score is for a quartet in E-flat major, Op. 195, No. 4. It is the finale, marked 'Allegro molto e con spirito'. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The score is divided into four systems. The first system contains measures 1-6, the second 7-13, the third 14-20, and the fourth 21-27. There are blue circles highlighting specific melodic phrases in Violin I (measures 2-3 and 4-5) and Violonchelo (measure 14). A blue box highlights a dynamic marking 'p' in Violonchelo (measure 2).

Figura 12. Comienzo del cuarto movimiento del cuarteto L195 en Mi bemol mayor.

Un claro ejemplo de la extracción de alguna célula para su posterior desarrollo lo hallamos en el comienzo del primer episodio del desarrollo, compases 81-96 de la figura 13, en el cuarteto L198. Las corcheas en intervalo de tercera (c. 81)

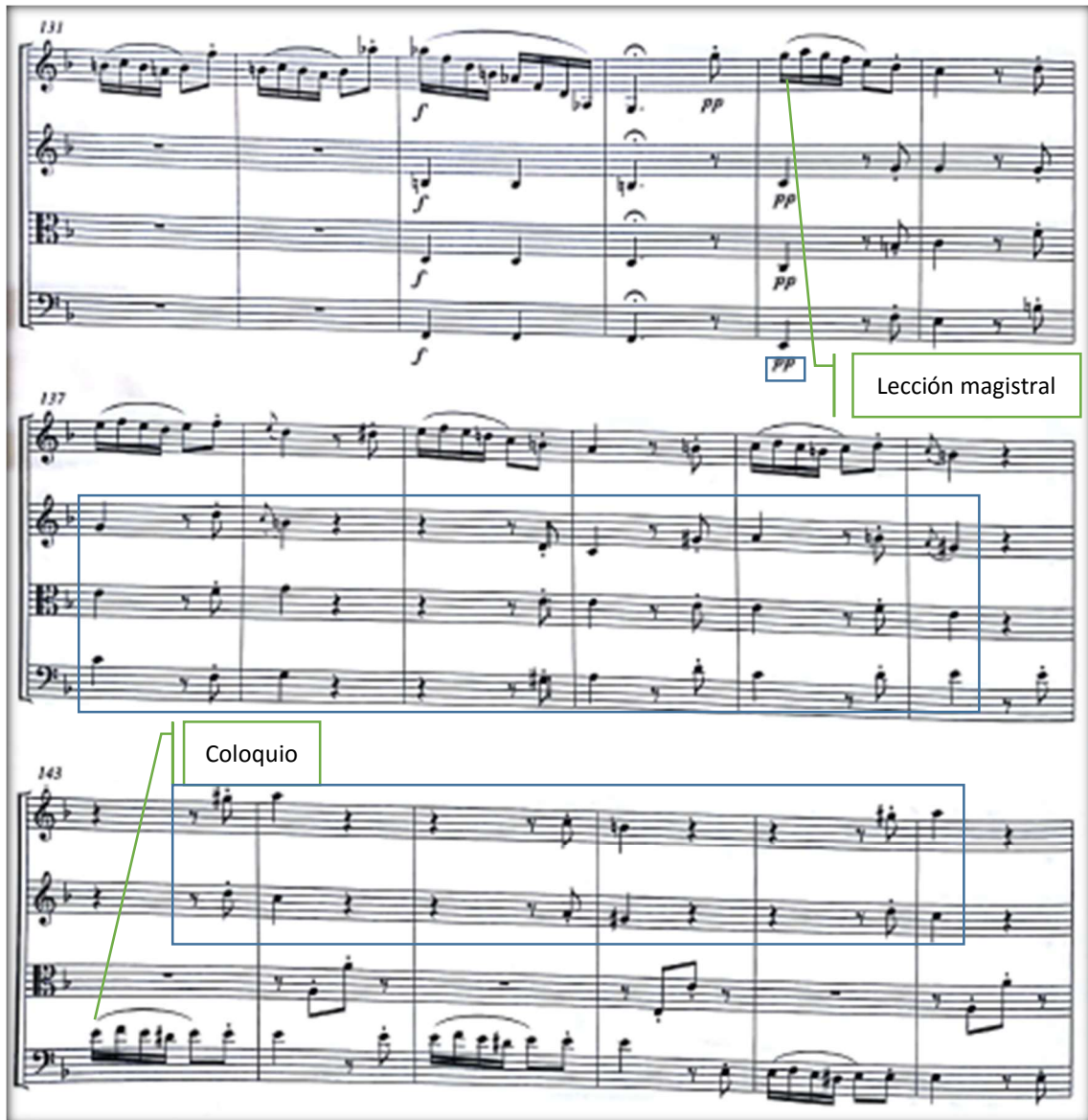
surgen del primer motivo del comienzo del movimiento (c. 1) y el grupo de tresillos (a partir del c. 93) del material inicial de la primera parte del puente (cc. 16-18). El diálogo instrumental se produce a través de un debate entre pares instrumentales lo que afecta a la densidad de todo el episodio. El segundo violín y la viola forman un dúo que se alterna, con motivos homorrítmicos de tres compases, con el dúo formado por el primer violín y el violonchelo. El episodio se cierra con un diálogo más heterogéneo entre las cuatro voces con un consecuente aumento de la densidad. La dinámica vuelve a ser elemento canalizador al producirse un cambio súbito con la entrada del *tutti* final.





Figura 13. Primer episodio del desarrollo (cc. 81-96) en el cuarto movimiento del cuarteto L198 en Mi mayor.

Un último ejemplo del uso de variantes dentro de las fórmulas compositivas más usadas por Brunetti en los movimientos finales, figura 14, lo encontramos en el cuarto episodio del desarrollo (cc. 135-162) del cuarteto L197. El episodio es conducido por la yuxtaposición de dos fórmulas de diálogo: el violín primero desarrolla la primera parte (cc. 135-142) mediante una lección magistral; toma el relevo el violonchelo (cc. 143-154) a través de un coloquio como una segunda voz autorizada; finalmente, el primer violín cierra el episodio mediante otra lección magistral. La dinámica vuelve a encauzar los cambios entre los fragmentos del episodio. Inicialmente, las alternancias del diálogo entre el violín y el violonchelo discurren en un pianísimo, mientras que el final se amplifica a través de un cambio súbito a *forte*. El ritmo es también elemento diferenciador. En los primeros compases, el segundo violín, la viola y el violonchelo, cual trio acompañante, mantienen una homorritmia que se traslada a los dos violines cuando es el violonchelo el que desarrolla la melodía.



The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system starts at measure 131, the second at 137, and the third at 143. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *pp* (pianissimo). Annotations are present: a green box labeled "Lección magistral" points to a *pp* marking in the first system; a blue box labeled "Coloquio" points to a section of the second system; and a green line points from the bottom of the second system to the beginning of the third system.

131

f *pp*

137

Lección magistral

Coloquio

143



139

155

161

Lección magistral

Figura 14. Cuarto episodio del desarrollo (cc. 135-162) en el cuarto movimiento del cuarteto L197 en Fa mayor.

6.- CONCLUSIONES

La ausencia de una tradición investigadora e interpretativa en torno a la música de Gaetano Brunetti explica el hecho de que su ingente producción de cuartetos de cuerda sea, hasta la fecha, prácticamente desconocida fuera de los ámbitos académicos. Si los últimos años reflejan una progresión en la rehabilitación del compositor, también exponen la falta de estudios que permitan una verdadera comprensión de su corpus compositivo de cuartetos. Nuestro trabajo, centrado en un conjunto de obras aún en fase incipiente de análisis, ha puesto de relieve la completa y madura adaptación de Brunetti al nuevo paradigma musical de su tiempo en los tres aspectos claves de la composición: la perfecta organización sintáctica de todos los movimientos; la transición entre las secciones mediante la cuidada estructuración de todos los parámetros de la composición; y, finalmente, la organización y separación temática mediante la conducción sincronizada de los elementos formales, melódicos y de textura musical.³⁷

Nuestro acercamiento analítico, por tipos de movimientos, demuestra que todos los movimientos poseen una riqueza propia y nada desdeñable en el tratamiento compositivo en todos los niveles. Los primeros movimientos discurren por una amplia paleta de regiones y tratan con sutileza los recursos armónicos. Lo heterogéneo de su desarrollo temático, a través de la repetición por adaptación armónica, texturas contrapuntísticas imitativas, alternancias de ritmos de superficie o cambios de articulación y dinámica, y el tratamiento especial de las recapitulaciones, con segundos desarrollos, fragmentación y deconstrucción temática, se canaliza por la combinación y yuxtaposición de los elementos que conforman la textura. Los segundos movimientos crean su propia identidad con tipologías formales más abiertas, mayor claridad armónica, uso de fórmulas de transformación motivica como la pregunta-respuesta, la variación y la fragmentación de motivos, así como con una gran riqueza de diálogo instrumental. En los *Minuetto-Trio* nos encontramos que junto del respeto de las convicciones formales y armónicas, Brunetti emplea una amplia y heterogénea

³⁷ En este sentido, Brunetti se adapta perfectamente a lo expuesto por Thomas Schmitt en su publicación del año 2014. Thomas Schmitt: "Componer con elegancia en el estilo sencillo: La teoría de la composición en la música instrumental española del siglo XVIII" en Miguel Ángel Marín y Márius Bernadó (eds.), *Instrumental music in late eighteenth-century Spain* (Kassel: Reichenberger, 2014), p. 347-368.

variedad de relaciones temáticas y diálogo instrumental. Los últimos movimientos muestran su idiosincrasia a través de cinco fórmulas de tratamiento temático (repetición, variación, cambio de región, ornamentación y fragmentación motivica) y en las variaciones de los ritmos de superficie, métrico y de las distintas voces del plano.

En general, la sutileza en el tratamiento formal y armónico, teniendo como núcleo la forma sonata, las múltiples herramientas de relaciones y transformación de la melodía, la riqueza de las fórmulas de diálogo entre los instrumentos y la utilización de la textura como elemento articulador y de cohesión justifican todos los esfuerzos de recuperación sonora de este repertorio. Por supuesto, la dimensión máxima permitida en este ensayo exige cautela a la hora de generalizar estas conclusiones. Para poder hablar de conceptos como estilo o evolución es necesario un estudio y contextualización del total de cuartetos de Brunetti. Esto mismo, a nuestro entender, justifica este tipo de trabajos como antesala a otros de mayor calado. El estudio sistemático del corpus de cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti, aún sin realizar, es necesario para ahondar en la importancia del compositor dentro del surgimiento y consolidación del género en nuestro país, así como para poder situarlo correctamente frente a los grandes cuartetistas de la época.

7.- BIBLIOGRAFÍA

- Belgray, Alice: *Gaetano Brunetti: an exploratory bio-bibliographical study* (Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Services, 1970) [2006]
- Belgray, Alice & Jenkins, Newell: "Brunetti [Bruneti], Gaetano [Caetano, Cayetano]", *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com.umbral.unirioja.es/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004179>
- Bertrán, Lluís: "Eligiendo las piezas: los tríos de Gaetano Brunetti y la recepción de la música instrumental europea" en Bernadó, Márius i Tarragona y Miguel Ángel Marín (eds.), *Instrumental music in late eighteenth-century Spain* (Kassel: Reichenberger, 2014).
- Cascudo, Teresa: "La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV", *Antigrama*, N° 12 (1996-97)
- Gosálvez, José: "Introducción general en Ciclo cuartetos españoles del siglo XVIII" en Ciclo de los miércoles noviembre 2001 (Madrid: Fundación Juan March, 2001)
- Krone, Olaf: "Wer war Brunetti? Neue Erkenntnisse über Leben, Werk und Künstlerisches Umfeld des Gaetano Brunetti (1744-1798)", *Concert: Das Magazin für Alte Musik*, vol. 12/103 (1995)
- Labrador, Germán: "La música de cámara en la corte española (1770-1805): Patronazgo y relaciones de poder en la biografía de Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti", en Martínez Millán, José, Manuel Rivero Rodríguez (coords.), *Centros de Poder Italianos en la Monarquía Hispánica*, vol. III (Madrid: Polifemo, 2010)
- : *Gaetano Brunetti (1744-1798): catálogo crítico, temático y cronológico* (Madrid: AEDOM, 2005)
- : "La colección de manuscritos de Gaetano Brunetti y su transmisión", en Nagore, María y Víctor Sánchez (eds.), *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares* (Madrid: ICCMU, 2014)
- Marín, Miguel Angel & Fonseca, Jorge: *Gaetano Brunetti. Cuartetos de cuerda. L184-L199* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2012)
- : "El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata", en Máximo Leza, José (ed.), *La música en el siglo XVIII, Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4, (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014)
- : "Haydn, Boccherini and the rise of the string quartet in Late Eighteenth-Century Madrid", en Heine, Christiane, Juan Miguel González Martín (coords.), *The string quartet in Spain* (Pieterlen, Switzerland: Peter Lang, 2017)
- : *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda* (Madrid: Alianza editorial, 2009)

- Rosen, Charles: *Formas de sonata* (Barcelona: Idea Books, 2004)
- Schmitt, Thomas: “Componer con elegancia en el estilo sencillo: La teoría de la composición en la música instrumental española del siglo XVIII” en Marín, Miguel Ángel y Márius Bernadó (eds.), *Instrumental music in late eighteenth-century Spain* (Kassel: Reichenberger, 2014)
- Sisman, Elaine: “Six of One: The Opus Concept in the Eighteen Century” en Gallagher, Sean y Thomas Forrest Kelly (eds.), *The Century of Bach & Mozart* (Cambridge, USA: Harvard University Press, 2008)
- Subirá, José: “Pretéritos músicos hispanos: Páginas históricas / por José Subirá”, *Academia: Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, N° 20 (1965)
- Young, David y Landon, H.C. Robbins (eds.): *Haydn: the innovator: a new aproach to the string quartets* (Todmorden: Arc music, 2000)